

Lisboa que amanhece.
**Reflexões sobre *Lisboa, Cidade Triste e Alegre* de Victor Palla
e Costa Martins¹**

*José Duarte**

Olho o mapa da cidade
Como quem examinasse
A anatomia de um corpo...

Mário Quintana — *Apontamentos de História Sobrenatural*, 1961

Vamos pela manhã que se ergue, suja, enevoadada — onde as palavras
que digo se confundem com o teu sorriso. E os semáforos mudam
de cor, inutilmente.

Rua da Rosa, Travessa da Espera, Calçada do Combro. Silêncio sobre
silêncio. A vida suspensa no estremecer de um abraço.

Al Berto — *Lisboa, Alexandre e Eu*, 1994 (texto inédito)

O espaço da cidade tem sido fonte de inspiração para muitos artistas nos mais variados meios,¹ entre eles, o cinema, a pintura, a literatura e a fotografia. É que esse espaço de (con)vivência não é apenas uma estrutura, embora por vezes desconexa, de edifícios e carros e pessoas que se estendem numa dada paisagem; em si mesma, a cidade é, quase sempre, uma paisagem, por si só. Por um lado, a sua organização permite-nos olhar para ela como se de um quadro se tratasse, com linhas a delinear as fronteiras (in)certas da própria moldura na qual se insere como uma pintura; por outro, não é nova a identificação da cidade com o corpo, onde entram metáforas relativas a artérias, ou expressões características como o “coração da cidade”, por exemplo, para falar da zona central.

O presente artigo é uma reflexão sobre um *fotolivro* intitulado *Lisboa, Cidade Triste e Alegre* (1959),² elaborado por Victor Palla e Costa Martins, que, aliás, só recente-

* CEAUL / Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa

¹ O próprio título deste artigo é disso exemplo, na medida em que se trata do refrão de uma letra de Sérgio Godinho intitulada “Lisboa que Amanhece” do álbum *Noites Passadas* (1995).

² Uma versão integral do livro pode ser vista, bem como descarregada em versão pdf, em http://ag.fba.up.pt/textos/livro_lisboa.pdf

mente ganhou o reconhecimento nacional,³ exactamente uma obra que retrata e fotografa uma cidade, a Lisboa dos anos 50.

Os anos 50 são uma das épocas mais prolíferas da fotografia portuguesa, embora só recentemente se comece a prestar-lhe alguma atenção. De facto, nessa altura, a fotografia nacional começou a ter um certo impacto na sociedade, graças particularmente a este livro que, contudo, não teve o reconhecimento do seu tempo; os anos 50 da fotografia portuguesa, numa visão geral, podiam resumir-se a fotógrafos de salão,⁴ mais conhecido como “esteticismo de Salon”, onde os amadores optavam por fotografar, na maior parte das vezes, paisagens bucólicas, ou a natureza, de forma a ganharem todos os concursos, mas *Lisboa, Cidade Triste e Alegre* encerra um ciclo e dá início a um renovar do fotojornalismo em Portugal.

Para perceber este objecto é necessário regressar no tempo. Segundo Jorge Sousa (2008), “Uma história do jornalismo em Portugal até ao 25 de Abril de 1974”, foi no início do séc. XX que a fotografia informativa passou a ter um maior destaque no nosso país. Os jornais iniciaram a contratação de repórteres fotográficos próprios, com o propósito de obterem fotografias que, mais tarde, iriam ser incluídas nas suas publicações. Perto dos anos 20, os jornais começaram a organizar arquivos fotográficos e, ainda nessa mesma década, Portugal vê surgir uma grande quantidade de revistas ilustradas, como a *Vida Mundial* que sobrevive até aos anos 70. Em Maio de 1926, com a instauração do regime ditatorial de Salazar (o Estado Novo), as foto-reportagens foram usadas enquanto arma ideológica:

[...] as foto-reportagens tornaram-se, em alguns casos, documentos gráficos glorificadores dos feitos do poder, um pouco à semelhança do que viria acontecer nas restantes ditaduras de extrema-direita europeias: a espanhola, a italiana, a alemã. As publicações foram inundadas de retratos favoráveis das figuras do regime. (Sousa, 2008: 64)

Como seria de esperar, grande parte dos jornais estavam em cima dos acontecimentos institucionais e políticos e cobriam esses eventos fotojornalisticamente com características muito específicas do fotojornalismo, tal como explicita ainda Jorge Sousa:

Abundavam os planos gerais, mesmo nos retratos, e já se notavam alguns critérios de ponto de vista que ainda hoje se registam no fotojornalismo, como a preocupação com o registo visual testemunhal e objectivante. (Sousa, 2008: 65)

³ Este reconhecimento nacional deve-se à referência feita a este *fotolivro* em Martin Parr e Gerry Badger (2004), a que aludo mais à frente.

⁴ Embora, na maior parte dos casos, estes fotógrafos possam ser considerados amadores, muitas das suas fotografias revelavam uma composição técnica cuidada. As imagens produzidas vieram a ter grande impacto, com grande diversidade de abordagem técnica, na fotografia portuguesa das décadas seguintes.

Mais tarde, nos anos 30 e 40, foram publicados alguns álbuns fotográficos por parte do SPN (Serviço de Propaganda Nacional), como *Portugal 1934* e *Portugal 1940*. Durante a II Guerra Mundial, face à neutralidade portuguesa, surgiram ainda várias revistas que promoviam um lado ou outro da guerra, beneficiando Portugal da entrada de revistas que promoveram a circulação de muitas fotografias, o que favoreceu, com toda a certeza, o fotojornalismo português.⁵

A fotografia dos anos 50 não é indiferente a estas influências do passado. Contudo, é possível reconhecer-se uma renovação do documentarismo português, do qual o livro *Lisboa* é, muito certamente, o pioneiro.

Criado na sequência de duas exposições⁶ em 1958, a primeira em Lisboa (“Galeria Diário de Notícias”) e, a segunda, no Porto (“Divulgação”), o livro não teve o sucesso que se esperava, talvez porque a sua publicação era feita em fascículos⁷ — como forma de evitar a censura — e com uma fraca difusão ou reconhecimento tendo em vista apenas um grupo mais restrito de pessoas, em vez do público em geral, embora a vontade fosse a de máxima divulgação da obra.

Gerry Badger, na sua introdução à reedição desta obra, atenta ao facto de que é necessário recordar que, o que era lugar-comum nos anos 50 dos outros países, podia ser considerado subversivo no Portugal dos anos 50. E, de facto, em boa parte, *Lisboa* é um livro subversivo, seja pela sua composição, seja pela forma como se apresenta enquanto objecto que encerra na componente visual (e também poética ou escrita), uma cidade dos homens e para os homens, uma cidade que não era vista por todos.

Para a construção do livro, os dois mentores do projecto deixaram de trabalhar e colocaram mãos à obra, tal como refere António Sena (1998), *Uma História da Imagem Fotográfica em Portugal (1839-1997)*. Palla e Martins fotografavam dia e noite, deambulando pela cidade, procurando no quotidiano, nas pessoas e nas coisas, as suas fotografias e, ao mesmo tempo, divertindo-se.

Resultado das deambulações fotográficas de Victor Palla e Costa Martins, *Lisboa* vive de experimentalismos, de cortes, de montagens nas variações de formato,

⁵ Segundo Jorge Sousa (2008), não foram apenas estas revistas que influenciaram os mais variados fotógrafos. A vinda de alguns repórteres para cobrirem as notícias da guerra também foi bastante importante, pois permitiu o contacto entre profissionais.

⁶ É de notar, contudo, que a exposição surpreendeu pelo seu arrojado experimentalismo, onde era proposto ao espectador um percurso imagético que se baseava na importância do pormenor, em vez de oferecer uma visão mais globalizante. A forma como as fotografias estavam dispostas insinuava uma clara influência do cinema neo-realista italiano, algo que viria a ser posto em prática aquando da publicação do livro.

⁷ Note-se também que esta era uma prática comum para a época. Isto iria facilitar a compra por parte dos leitores, mas como é referido em Jorge de Sousa (2008), esta também era uma estratégia para iludir a censura. Os próprios autores, no primeiro fascículo, pedem desculpa pelo facto de o livro ter de ser publicado desta forma, em pormenor e não no seu todo.

oposições, jogos de luz, entre outros aspectos. Dois homens visionários arquitectaram um livro que incluía poesia e fotografia e que revelava uma Lisboa que não aparecia nos postais de turismo.

Palla e Martins procuravam um registo mais pessoal e um maior comprometimento com os espaços que fotografavam, “... cartografando pela luz uma urbanidade mais realista do que pitoresca” (Marques, 2008: 95). Segundo Badger (2009: 8), Palla e Martins partiram deliberadamente para fotografar uma Lisboa que o regime salazarista preferia manter escondida, fotografando os bairros mais desfavorecidos, o que, nessa época, era visto quase como “um acto de transgressão”:

Fotografar Alfama nos anos 50 era quase um acto de transgressão, mostrando a miséria, pobreza e a potencial revolta e não a imagem tipicamente pitoresca que se pode obter ao fotografar o mesmo bairro nos dias de hoje. Do mesmo modo, a secção dedicada às varinas na lota deve ser vista, no trabalho de Palla e Martins, como um exercício subtil de declaração de solidariedade para com a classe operária, e não como a colonização e a apropriação dos pobres num acto de *nostalgie de la boue*.

Lisboa assim fotografada era agora uma arma ideológica e nostálgica (até certo ponto), de um mundo tradicional que, de alguma forma, também se estava a perder, uma vez que se vivia um período de grande evolução, o pós-guerra. *Lisboa* também reconhecia, como grande parte dos *fotolivros* da época, que as cidades vinham a encetar um processo de mudança e que era necessário explorá-las, confirmando que a reconstrução após o conflito seguia no bom caminho.

A produção do livro, publicado em 1959, teve como escolha 200 clichés dos mais de 6000 (Marques 2008), onde, como já se referiu, se ensaia um radicalismo gráfico, fotográfico e cinematográfico que marca a sua importância.

As fotografias foram sequenciadas, considerando-se a sua relação com excertos de poesia de vários autores, igualmente incluídos, entre os quais se contam textos de Almada Negreiros, António Botto, Camilo Pessanha, Mário de Sá-Carneiro, bem como alguns inéditos de Eugénio de Andrade, David Mourão-Ferreira e Jorge de Sena; esta ligação com a poesia é ainda reforçada pela introdução de José Rodrigues Miguéis, para além do próprio título do livro, que se apoia num poema de Álvaro de Campos, *Lisbon Revisited*, de 1926.

Palla e Martins estavam a dar uma nova vida à fotografia portuguesa. Em *Lisboa* é clara a vontade de experimentalismo, do cruzamento e contaminação, reinventando e reinterpretando o objecto fotográfico constantemente. Ao contrariar a formulação estereotipada da imagem fotográfica do Estado Novo “que esvaziou a cidade da possibilidade e representação das suas dinâmicas sociais profundas” (Afonso, 2006: 1), onde se desenvolve um moderno entendimento da cidade e da sua possibilidade imagética.

O que torna o livro tão especial não é apenas esta combinação entre o lado visual (gráfico, cinematográfico) e literário (poemas ou até mesmo as anotações dos próprios autores), mas sim a sua permeabilidade com os vários universos artísticos e também o facto de ser um livro feito à medida da fotografia internacional da altura,

ou não fossem Palla⁸ e Martins homens visionários, tal como refere Maria do Carmo Serén (2006: 3) num artigo intitulado “Paisagem: conceito e recriação na fotografia Portuguesa”:

[*Lisboa, Cidade Triste e Alegre*] é uma síntese inédita de todos os progressos do olhar fotográfico. Aí perpassa o ruído e a ligeira mundanidade de uma população fechada e comedida, a estreita relação de uma cidade ainda ribeirinha, com os pequenos ofícios de um tempo de crise miudinha; o rio está na humidade escorregadia das ruas e dos becos, o empedrado das ruas condiz com os anúncios frouxos a lâmpada ou o néon, e é, tal como Robert Frank fará pela mesma altura, a descrição difícil de uma aparência das gentes e das coisas que apenas (mal) adivinhamos, porque a fotografia é apenas isso, uma aparência onde se inscrevem os sonhos e desejos de quem a vê.

Estes “progressos do olhar fotográfico” que Serén refere apontam para uma inevitável comparação com outros textos que estavam a ser editados, no momento, a nível internacional. É por isso que não é inocente a comparação com obras como *The Europeans* (1955) de Cartier-Bresson, *Love on the Left Bank* (1955) de Ed van der Elsen, *New York* (1955) de William Klein, ou *The Americans* (1958) de Robert Frank, entre outros. Estes foram alguns dos *fotolivros* mais proeminentes da época, usando uma abordagem mais radical, com um modo (aparentemente) mais espontâneo, parecendo que os fotógrafos estavam a apontar mais para os “indecisive moments” como contraponto aos “decisive moments”. Era no acidental que a fotografia podia surgir, uma característica muito típica dos anos 50 com a *action painting*, *bebop jazz* ou o *cinéma vérité*. Era dada primazia a um registo mais diarístico, como, por exemplo, no livro *Love on the Left Bank* (1955), onde se detalhava um caso amoroso condenado no coração existencial da Europa dos anos 50 (Badger 2009).

No caso de Robert Frank com *The Americans* (1958), o livro parece ter grande influência em *Lisboa*. Nessa obra, Frank mostra um sentido sério e até mesmo trágico, na forma como a vida era entendida. O modo como Frank fotografa chama a atenção do espectador para o mundo emocional que a própria fotografia contém. O livro surge como contraponto às convenções de um lirismo pós-guerra. Funcionando como uma espécie de diário do regresso à cidade, Frank procurava o ambiente quotidiano, o jogo gratuito, a “afirmação da vida”, o que dificultou a leitura, compreensão e aceitação do livro,⁹ tal como refere Tod Papageorge (1981: 2):

⁸ Palla, talvez mais do que Martins, era aquilo a que se podia chamar “artista completo”: arquitecto (o que lhe serve de grande ajuda para o modo como fotografa a cidade e sua forma de olhar o urbano em expansão, pintor, fotógrafo, escritor, tradutor, designer, galerista. Estava atento ao que se passava lá fora e também ia publicando ficção em algumas revistas internacionais. A leitura de algumas das poucas revistas que chegavam a Portugal pela altura da censura foram de extrema importância para a produção arquitectónica em Portugal, bem como noutras áreas.

⁹ Aliás, o livro é primeiro produzido e publicado em França e só depois de ter obtido um certo estatuto é que será publicado nos Estados Unidos.

At a time when the dominant public sense of photography's possibilities was identified with photojournalism and with cherubic buoyancy of Steichen's "Family of Man" exhibition, *The Americans* presented harsh, difficult reading. By insisting that an iconography composed of common phenomena like a jukebox or a gas station might compete with one that celebrated universal issues, and by articulating a style that embodied, as Jack Kerouac put it, "the strange secrecy of a shadow" rather than the public, choreographed grace of the "decisive moment", Frank's book contradicted assumptions that a significant part of the photographic community had adopted as law.

De facto, as imagens em *The Americans* não correspondem a uma realidade estereotipada nem coreografada. O mesmo acontece em *Lisboa*, onde as imagens se mostram demasiado escuras ou desfocadas ou tremidas, tratando-se de um retrato de uma cidade demasiado caótico, irreverente, provocador, por vezes, negro, não deixando por isso de apresentar uma paisagem que "[...] faz sobressair no objecto fotográfico a singularidade do olhar do fotógrafo" (Serén, 2006: 3) e não arruinando a perfeita definição dos detalhes e configuração fotográfica.

A própria forma como o livro estava construído também era de grande importância: as legendas têm a "tensão explosiva" das fotografias, pelo facto de estarem concentradas na abertura do livro (como num filme), sem outras interrupções além da numeração dos capítulos, em algarismos brancos sobre fundo negro.

Esta qualidade cinematográfica é ainda mais visível na obra que parece ter maior influência em *Lisboa: New York* de Klein (1955). Tanto *New York* como *The Americans* emanam do estilo da reportagem pós-guerra e de géneros cinematográficos, como o neo-realismo italiano, a *French New Wave*, ou a cultura popular americana, como refere Badger. Porém, o livro de Klein parece ser aquele que mais influência exerce na obra de Palla e Martins — principalmente na sua construção — pois foi um dos textos mais importantes da época, explorando não só uma cidade, mas várias, uma vez que o autor continuou com a sua odisseia visual em *fotolivros* seguintes: *Rome* (1960), *Moscow* (1964) e *Tokyo* (1964), sendo, a nível gráfico, particularmente inovador (Badger, 2009: 6):

Em *New York*, Klein jogou de forma exuberante com o número, tamanho e proporções da fotografia na página, de forma a que o livro tivesse o ritmo rápido, de um fôlego que o *cinema vérité* tinha. Outra inovação a ter em conta era o facto de *New York* ter um pequeno livro que vinha junto com o livro principal, reflectindo sobre as fotografias e a cidade de uma maneira não muito diferente daquela que foi feita por Martins e Palla no *Índice*.

Lisboa destacava-se, portanto, pela utilização modernista, aproximando o livro a um filme, até pelas características neo-realistas de que sofrem as fotografias, na sua grande parte. É, decididamente, um objecto complexo, excepcional, cuidadosamente encenado na forma como está construído, cruzando vários géneros artísticos: o cinema, a arquitectura, a poesia e as artes visuais (Afonso 2006). A melhor forma de apresentar este objecto será descrevê-lo por meio das palavras de Mário Moura (2008:1):

Aqui, o virar das páginas é importante — talvez mesmo a unidade narrativa por excelência — sobrepondo-se a textos e imagens, marcando o ritmo, construindo a estrutura da narrativa. A própria largura das páginas varia em curtas ocasiões, podendo ter cerca de metade de uma página normal, formando pequenos cadernos oblongos ou prolongando-se em páginas duplas desdobráveis. Cada parte deste livro é encenada graficamente de maneira distinta e ponderada. A abertura é particularmente forte e cinematográfica, com um conjunto de imagens que, a começar logo pelas guardas, ocupam a totalidade de uma sequência de duplas páginas. É só nesta ocasião que as palavras se sobrepõem às imagens ou atravessam a goteira, passando de uma página para a outra. O efeito é dramático e transforma uma parte do lucro habitualmente discreta e pragmática em algo que se aproxima ao genérico de um filme.

A utilização de certas técnicas, como o *editing*, o *cropping*, o jogo com as alterações de dimensões permitiram criar o efeito dramático que é referenciado. Para isso também em muito contribuiu a utilização dos poemas que se enquadravam na perfeição com as fotografias, concebendo, assim, legendas para o filme que se ia desenrolando. Se dúvidas houvesse quanto a este tipo de abordagem e montagem para a construção daquilo a que muitos apelidam de poema gráfico, o *Índice* (um pouco à maneira do que acontece com Robert Frank em *The Americans*) é o exemplo perfeito dessa estrutura, pois funciona da mesma forma que os créditos num filme,¹⁰ onde os autores vão apontando tendências, explicações, influências, estratégias utilizadas ou a descrições de como todo o processo se foi desenrolando, sem que isso pareça desfasado do objecto principal que é o *fotolivro*.

Contudo, este anexo parece conter em si uma outra voz, diferente daquela que é a primeira que compõe o livro, como afirma, aliás, mais uma vez, Mário Moura (2008: 1), fazendo referência a uma voz mais impessoal na primeira parte da obra, uma voz múltipla que se constrói através de citações e fragmentos. No entanto, a segunda parte, o *Índice*, apresenta a voz colectiva dos dois autores. Surge aqui uma nova ordem: a função do *Índice* não é, como pudemos ver, uma função normal como qualquer outro índice, localizando temas em certas páginas. É uma série de apontamentos sobre os mais variados assuntos, sendo no fundo, a parte mais autobiográfica do livro.

Talvez seja por isso que, embora se possa comparar este livro com aqueles que foram referenciados acima, há uma outra influência que se revela de extrema importância (e se pode mostrar incongruente com o que foi até agora apresentado) para a sua produção. Refiro-me à exposição *The Family of Man* (1955), que, embora não tenha sido exibida em Portugal, não passou despercebida, principalmente o livro que foi um best-seller internacional. Da mesma forma que Steichen, o mentor do projecto, tentou mostrar que, no fundo, somos todos iguais, também Palla e Martins

¹⁰ É de notar que esta parte do livro também pode ser considerada com uma extra, uma espécie de *making of* da obra, um documentário de bastidores.

apontavam num sentido muito próximo desta exposição.¹¹ Em última instância *Lisboa* aproxima-se mais de *The Family of Man* pelo facto de evitar a extrema subjectividade (o “stream-of-consciousness” de que fala Badger) através da produção de um livro com estas características a duas mãos.

A dualidade para que apontava a exposição de Steichen — onde o belo e o feio são o mesmo e a arte é um instrumento de identificação com a comunidade — é também repetida em *Lisboa*, na relação entre passado e presente, pela forma como estes co-existiam no mesmo volume.

Para além desta dualidade temática (comum nos livros que retratavam a sociedade pós-guerra), parece-me pertinente apontar uma outra, aquela que se apresenta no próprio título do livro: a tristeza e a alegria (também um facto comum nos livros do pós-guerra), que denota uma dimensão humana muito forte no livro (Badger, 2009: 7):

Todavia, a dualidade temática sugerida em *Lisboa* não é tanto o velho e o novo, mas a tristeza e a alegria referidas no título do livro. Este é outro factor comum nos *photobooks* do pós-guerra que retratavam o cenário urbano, expressado visualmente no contraste entre luz e sombra, dia e noite, uma metáfora mais abrangente para uma dupla reflexão sobre a vivência urbana nos finais do séc. XX — lidar com as agitações da cidade, mas também com o sentimento de alienação que se originava devido ao desmembramento da comunidade em favor da máquina.

O livro dava primazia à questão da pobreza e das vidas difíceis que muitos dos habitantes levavam, apresentando valores morais com um padrão humanitário bastante elevado. A cidade não era só composta por uma única visão, mas sim por um caleidoscópio que ora entrava, ora saía das mais variadas artérias que a compunham, habitando corpos, mostrando as varinas no mercado, as pessoas que percorriam os bairros.¹² Aqui ou ali, as crianças que sorriem para a câmara, uma idosa vestida de preto (relembrando, de alguma forma, a famosa fotografia de Dorothea Lange — *Migrant Mother*, 1936), barcos dos pescadores que partem, ou o encontro fortuito de amantes.

Acima de tudo, *Lisboa, Cidade Triste e Alegre* é uma reflexão profunda sobre a cidade. Retrato disruptivo, recortado, desfocado, por vezes, mostra uma outra cidade, mais humanista e com um renovado crescimento arquitectónico, como comenta Luísa Marques (2005: 122):

¹¹ A própria exposição, efectuada primeiro na “Galeria Diário de Notícias” e a seguir na “Divulgação” possuía características de exposição muito próximas de *The Family of Man*.

¹² O comentário feito a algumas fotografias não pode ser ilustrado, apesar do esforço para tentar anexar algumas fotografias das que são referenciadas. É por isso que aqui se oferece uma visão mais geral do livro em vez de pormenores de uma ou outra fotografia.

Enfoque numa cidade enquanto circunscrição física e simbólica, revelada a partir de uma experiência interiorizada (vivencial), num novo entendimento da condição urbana.

É uma obra que é auto-reflexiva, pela forma como usa tanto as imagens como a linguagem, o que é possível verificar-se no poema de abertura de Armindo Rodrigues que funciona quase como uma nota de intenções:

Alegre ou triste,
uma cidade como esta
é sempre para os olhos uma festa.

Não raramente, com certeza,
a razão lhe resiste
em encontrar beleza.

Mas logo algum motivo
vivo
ou de tradição,
contra a não obstante justa restrição,
por sua vez protesta.

A alegria a si própria se assegura.
À tristeza,
por consolação,
basta-lhe um pouco de ternura.

(Rodrigues, 1959)

Acrescente-se-lhe a introdução de José Rodrigues Miguéis “As cidades nascem e morrem todos os dias, transfiguram-se sem perder a essência. Porventura terá Lisboa mudado tanto que não a reconhecamos?” (Miguéis, 1959: vii).

A cidade evolui, mas ainda é reconhecível e *Lisboa*, sendo testemunho visual dessas mudanças, também é testemunho daquilo que se manteve, daquilo que desperta uma (in)finita melancolia, que dá vontade de partir, mas também de voltar, tal como Miguéis (1959: xi) conclui na sua introdução:

Lisboa é este rio imenso, este horizonte de apelos sem fim, e não se pode ter nascido aqui, vivido aqui, ou ser-lhe assimilado, sem lhe sofrer o influxo, sem ficar para sempre marcado duma vocação, dum desgarramento e fatalismo, dum anseio de partir e tornar, duma sensual melancolia.

Livro que ganhou fama, primeiro a nível internacional,¹³ e só depois a nível nacional, tornou-se um objecto de culto entre os coleccionadores, que lhe atribuíram preços inimagináveis, na sequência de Parr e Badger (2004) o terem qualificado como um dos grandes *fotolivros* de todos os tempos na sua edição *The Photobook*:

¹³ Algumas das edições originais, mesmo não estando em bom estado, atingiram valores bastante elevados em leilão.

A History (volume 1, Phaidon); após tanto tempo de esquecimento,¹⁴ *Lisboa* volta a estar em foco: mais uma vez, um projecto conjunto, o de José Pedro Cortes e André Príncipe, também eles fotógrafos, leva à sua reedição, para a qual contribuíram a reputada editora alemã de fotolivros Steidl e também a editora Pierre Von Kleist Editions.

Para a construção deste livro, tal como Sérgio B. Gomes refere no seu artigo, até a tinta e o papel tiveram de ser inventados, uma vez que o processo de edição original já não existia:

A inexistência da maior parte dos negativos e o desaparecimento da rotogravura em Portugal (técnica em que foi impressa a primeira edição) obrigaram os novos editores a optar por uma solução em *fac-símile*. Ou seja, as fotografias foram fotografadas e tratadas digitalmente de maneira a aproximarem-se ao máximo dos originais. Para além do rigor da cópia visual, houve também cuidado redobrado nos pormenores tácteis. Foi escolhido um papel grosso, levemente rugoso (do tipo *gardapat*), e mandou-se fabricar na Alemanha uma tinta específica (de tonalidades mais quentes e um elevado grau de liquidez) para que a sensação táctil produzida pela rotogravura pudesse, pelo menos, ser sugerida (Gomes, 2009: 1).

Algumas gráficas nem sequer se arriscaram a tentar reeditar o livro. Foi uma gráfica portuguesa que arriscou e o livro foi reeditado e já está no mercado, sendo que um banco assegurou a compra de 500 exemplares das 2000 cópias que foram feitas, o que garantiu a despesa da edição. A dupla Cortes/Príncipe conseguiu aquilo que Palla/Martins queriam também, a produção de um livro que estivesse ao alcance de todos.

É assim que *Lisboa, Cidade Triste e Alegre*, uma carta de amor a Lisboa, viaja do remetente para os vários destinatários, graças aos esforços empreendidos desde Palla e Martins a Cortes e Príncipe, permitindo, assim, um melhor entendimento do livro que é também um entendimento daquilo que homens visionários como os seus autores insinuavam, algo que se pode resumir numa das frases da introdução de Miguéis (1959: ii): “as barreiras naturais que separam os homens, uma vez vencidas, fundem-nos melhor”.

É inescapável considerar este livro um objecto excepcional que “olha” a cidade e os seus moradores, no sentido de lhes atribuir um lugar, mapeando as suas ruas, as suas gentes, alegres ou tristes, que habitam o atlas emocional do coração lisboeta. Afinal, a cidade tem muitas faces, mas é sempre composta por uma paisagem, e essa paisagem é, em última instância, “o que homem for, em cada tempo” (Serén, 2006: 6).

¹⁴ Embora se refira aqui uma omissão da obra, é de notar que, em 1982, António Sena resgatou o livro do esquecimento quando juntou alguns fascículos que faltavam e o reeditou numa edição de 200 cópias, para além de fazer uma exposição na “Galeria Ether”. Foi também esta reedição que fez com que o livro ganhasse um novo fôlego e cotação internacional.

Bibliografia

- Afonso, Lúcia (2006). *Victor Palla (1922-2006)*, disponível em <http://www.artecapital.net/opinioes.php?ref=22> (consultado a 12 de Maio de 2010).
- Badger, Gerry (2009). “Cidade das Sete Colinas — *Lisboa, Cidade Triste e Alegre* de Costa Martins e Victor Palla” introdução a *Lisboa, Cidade Triste e Alegre*. Lisboa: Pierr von Kleist Editions.
- Badger, Gerry & Parr, Martin (2004). *The Photobook: A History (volume 1)*. Phaidon: London.
- berto, al. “Lisboa, Alexandre e Eu”, 1994. — disponível em: <http://jeocaz.wordpress.com/2009/07/09/lisboa-alexandre-e-eu-al-berto/> (consultado a 10 de Maio de 2010).
- Gomes, Sérgio B. (2009) “Para reeditar este livro até a tinta teve de ser inventada. P2, suplemento do jornal *Público*, 23 de Novembro.
- Godinho, Sérgio (1995). “Lisboa que Amanhece”. *Noites Passadas*. Lisboa: EMI, 1995.
- Marques, Lúcia “A construção fotográfica da imagem da cidade: A partir da *Lisboa, Cidade Triste e Alegre* de Victor Palla e Costa Martins”, 93-127. Comunicação apresentada a 23 de Maio de 2005 na abertura do Curso Teórico *As Imagens da Cidade: ligações entre Fotografia, Cinema, Literatura e Urbanismo*, disponível em www.imagensdacidade.blogspot.com (consultado a 10 de Maio de 2010).
- Miguéis, José Rodrigues (1959). in Palla, Victor; Martins, Costa. “Introdução a *Lisboa, Cidade Triste e Alegre*”. *Lisboa, Cidade Triste e Alegre*. Lisboa: ed. autores (texto introdutório ao livro, i-xi).
- Moura, Mário. *Lisboa, Cidade Triste e Alegre*. <http://ressabiator.wordpress.com/2008/11/27/lisboa-cidade-triste-e-alegre/> (consultado a 10 de Maio de 2010).
- Palla, Victor; Martins, Costa (1959). *Lisboa, Cidade Triste e Alegre*. Lisboa: ed. autores — disponível em pdf em: http://ag.fba.up.pt/textos/livro_lisboa.pdf. (consultado a 15 de Maio de 2010).
- Papageorge, Tod (1981). ‘Walker Evans and Robert Frank: an essay on influence.’ New Haven, CT: Yale University Art Gallery. 1-8.
- Quintana, Mário (1961). *Apontamentos de História Sobrenatural*. Rio de Janeiro: Instituto Estadual do Livro e Editora Globo.
- Sena, António (1998). *História da Imagem Fotográfica em Portugal (1839-1997)*. Porto: Porto Editora.
- Serén, Maria do Carmo (2006). “Paisagem: conceito e recriação na fotografia Portuguesa” in Boletim da @pha — *Paisagem*, nº 3 (Junho). 1-6. — <http://www.apha.pt/boletim/boletim3/default.htm> (consultado a 15 de Maio de 2010).
- Sousa, Jorge (2008). “Uma história do jornalismo em Portugal até ao 25 de Abril de 1974” — <http://bocc.ubi.pt/pag/sousa-jorge-pedro-uma-historia-do-jornalismo-1974.pdf> (consultado a 15 de Maio de 2010). 1-85.